

# Orquestra Sinfónica

## do Porto Casa da Música

Christian Zacharias piano e direcção musical  
Yumeka Nakagawa piano

23 Set 2022 · 21:00 Sala Suggia

PARES AMOROSOS

ANO DO AMOR



casa da música

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA





Maestro Christian Zacharias sobre o programa do concerto.

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



---

1ª PARTE

**Georg Friedrich Händel**

Concerto a due cori n.º 3, em Fá maior, HWV 334 (1747; c.13min)

1. Overture
2. Allegro
3. Allegro ma non troppo
4. Adagio
5. Andante larghetto
6. Allegro

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Concerto para dois pianos e orquestra em Mi bemol maior, K. 365 (1779; c.24min)

1. Allegro
2. Andante
3. Rondeau: Allegro

---

2ª PARTE

**Johannes Brahms**

Sinfonia n.º 3 em Fá maior, op. 90 (1883; c.35min)

1. Allegro con brio
2. Andante
3. Poco allegretto
4. Allegro

## I. Dois coros para Händel

O título “Concerto com dois coros” causará, porventura, estranheza num primeiro momento. À época em que viveu **Georg Friedrich Händel** (1685-1759), usava-se a palavra “coro” de acordo com a antiga prática italiana (desde as origens remotas do concerto), segundo a qual podia designar não só um grupo vocal que actuava em conjunto, como também um grupo de instrumentos que se articulava como faria um coro de vozes. Entenda-se, pois, os “coros” no nome da peça de Händel como grupos instrumentais (de sopros, neste caso).

Händel teve contacto directo com as tendências musicais italianas do seu tempo ainda jovem e em território germânico. Em viagem por Berlim conheceu Ariosti e Bononcini, que lá estavam radicados. Poucos anos mais tarde (entre 1706 e 1710), durante estadia em Itália, teve enfim oportunidade de melhor se inteirar daquela tradição de música instrumental. Ao contrário do que seria o caso de Johann Sebastian Bach, seu exacto contemporâneo, não foi o modelo de concerto de solista (com Vivaldi como principal expoente) que mais o marcou, mas sim o modelo do *concerto grosso* de Corelli, com a característica configuração de orquestra de cordas dividida em *concertino* (pequeno grupo de solistas) e *ripieno* (restante orquestra), além do tradicional acompanhamento de contínuo.

Os três *Concerti a due cori* de Händel, posteriores à maioria dos seus concertos restantes, impressionam pelas sonoridades massivas e pela agilidade instrumental, e destacam-se por tirarem partido da presença de grupos de sopro a par das cordas habituais (estas são fundamento da ideia de orquestra desde o seu início, não surgindo por isso explicitadas como “terceiro” grupo no título). Em termos de

carácter, não se afastam muito de obras mais conhecidas do compositor, como a *Water Music* ou a *Música para os Reais Fogos-de-Artifício*. O parentesco com as grandes óperas e oratórias do compositor é também notório e talvez o estatuto menos privilegiado destes concertos no catálogo händeliano se deva ao facto de conterem precisamente reaproveitamento de material originalmente composto para obras desse teor. Com efeito, a primeira audição de concertos de Händel ocorria justamente entre actos das suas grandes obras vocais e nenhum dos *Concerti a due cori* foi excepção. O n.º 3, composto primeiro que os dois restantes, foi dado a ouvir ao público londrino com a oratória *Judas Macabeu*, no dia 1 de Abril de 1747, e recupera num dos andamentos material originalmente composto para a ópera *Parténope*, de 1730. Cada grupo de sopros convocado é constituído por 2 oboés, 1 fagote e 2 trompas. Ao que tudo indica, a disposição dos dois coros seria antifonal — um grupo de um lado da orquestra de cordas, outro do lado oposto — e as suas intervenções ocorrem ora alternadas ora conjuntas, numa inequívoca herança das primeiras experiências concertantes italianas. A espectacularidade do resultado sugere que a peça tenha sido concebida para execução ao ar livre no âmbito de alguma ocasião especial.

A estrutura segue um padrão comum aos três concertos: um andamento inicial ao estilo pomposo de abertura francesa barroca, com os seus ritmos pontuados e riqueza de ornamentação, seguindo-se-lhe andamentos de carácter diverso, com o mais melancólico ao centro. O “Allegro” traz grande vivacidade melódica e riqueza de interações entre os três grupos. O terceiro andamento põe em relevo o diálogo entre os coros de sopros, repleto de efeitos de eco. No “Adagio” é impossível ficar indiferente às linhas melódicas longas, quase vocais. O

diálogo é retomado em elegantes jogos de cor no “Andante larghetto”. Finalmente, os toques de caça típicos da escrita barroca para trompa inauguram a giga final, na qual não falta riqueza de conjugações tímbricas ou variação de densidades sonoras, num alegre jogo de perguntas e respostas entre os grupos.

## II. Dois pianos para Mozart

Quando **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) nasceu, em Salzburgo, não passara ainda uma década desde aquela apresentação de *Judas Macabeu* e do concerto de Händel. Mas o compositor alemão tinha já 70 anos e o seu estilo estava longe de representar o que de mais ousado se fazia. O dealbar do Clasicismo vienense estava em marcha. Havia muito que a paleta orquestral se transformava, com os efeitos dinâmicos e a intervenção solística de sopros que notabilizaram a escola de Mannheim. O venerável *concerto grosso* era preterido em favor do mais contrastado e dramático concerto de solista. A expansão da massa orquestral e a progressiva obsolescência do baixo contínuo convidavam à exploração de possibilidades solísticas do teclado no concerto, podendo tratar-se do habitual cravo ou, quiçá, do emergente pianoforte que lhe haveria de tomar o lugar (em parte também graças ao investimento criativo e performativo de Mozart).

Se antes da chegada à idade adulta do compositor já eram raros os concertos para teclado artisticamente marcantes, mais raros ainda eram os que requeriam mais que um teclado. É improvável que Mozart tenha tomado contacto com os casos pioneiros do pai Bach (adaptações de música pré-existente) ou que se tenha debruçado especialmente sobre a

produção de Carl Philipp Emanuel Bach no género (que incluía um concerto para dois cravos, mas não ainda o peculiar concerto para cravo e pianoforte, posterior a quase todos os concertos de Mozart). Johann Christian Bach, principal modelo de Mozart no género, não deixou qualquer concerto duplo para teclados. O antecessor mais directo é certamente o ilustre compositor da corte vienense Georg Christoph Wagenseil, que, entre várias obras concertantes, havia escrito um concerto para dois cravos que Wolfgang Amadeus e a sua irmã Maria Anna (“Nannerl”) tocaram durante as suas digressões de infância pela Europa.

O **Concerto para dois pianos e orquestra em Mi bemol maior, K. 365** — na primeira página da partitura lê-se “Concerto a due *Cembali*”, literalmente “concerto para dois cravos” — foi provavelmente concebido para ser partilhado com Nannerl, bastante mais tarde, já após as *tournées* e o regresso a Salzburgo. Desde a chegada, em Março de 1773, Mozart trabalhava como músico da corte do arcebispo Colloredo, cuja postura autocrática e políticas musicais pouco favoráveis a música secular e instrumental o frustravam. Enfim dispensado no Verão de 1777, viaja em busca de melhor posição, passando por Augsburg, Mannheim, Paris e Munique, acabando por regressar em Janeiro de 1779 como organista da corte. Mas em breve as incompatibilidades regressam também. O concerto K. 365 é o último escrito por Mozart antes de abandonar definitivamente Salzburgo e se estabelecer como *freelancer* em Viena.

Não há certezas quanto à data de composição, mas a Primavera de 1779 tem sido apontada como momento plausível. A orquestração tem também aspectos incertos, uma vez que a partitura existe em duas versões: uma que requer grupo de cordas, 2 oboés, 2 fagotes e 2 trompas na versão original; outra

(aparentemente mais tardia) que acrescenta a esse efectivo 2 clarinetes, 2 trompetes e tímpanos. É provável que tanto a versão reforçada da orquestração como as *cadenzas* compostas para este concerto estejam associadas às execuções da peça por Mozart e Josepha Auernhammer em 1781-2, em Viena. Contrariamente ao caso do concerto para três teclados que tinha escrito poucos anos antes — e que recebeu também uma versão para apenas dois solistas —, o mais maduro concerto K. 365 dá aos dois protagonistas igual nível de importância.

Após o *ritornello* orquestral que abre a peça, a entrada dos solistas, sem acompanhamento, é pontuada por um alegre trilo, ao qual se seguem enunciações alternadas dos materiais temáticos. Entre os solistas abundam diálogos, ecos, acompanhamentos imaginativos, um discurso de estímulo mútuo e de fascinante entrosamento. Na cadência final, a breve mudança para uma tonalidade menor renova a paleta antes do regresso ao tema inicial.

O segundo andamento inicia-se com uma melodia sustentada e lírica no oboé, sob um rarefeito e delicado acompanhamento. Os solistas encetam o seu diálogo novamente a sós, sob o *signo* da delicadeza. Pianos e orquestra alternam entre si as funções de solo melódico e de acompanhamento, sempre em conjugações da maior subtilidade e depuração, numa habilíssima gestão do peso de cada timbre no todo, bem como dos silêncios que optimizam o recorte da estrutura.

Chegamos ao último andamento com um tom exuberante. É imediatamente claro que a destreza vem para ficar, quer pelas figurações mais aceleradas e dinâmicas quer pelo dinamismo dos diálogos, numa efusiva e enérgica exploração. A energia é reforçada a cada episódio, culminando na cadência final, da qual

sobressaem as subidas velozes, as trocas jocosas de motivos e a enunciação do tema em oitavas, numa conjugação de brilho e de movimento que só precisa do remate final da orquestra para terminar da melhor forma.

Este duplo concerto mostra já um compositor na plena posse das suas faculdades, sendo fácil antever a permanente abertura de possibilidades que traria ao género — e que teria um dos seus maiores defensores no compositor que se segue no programa.

---

### III. Dois tempos para Brahms

Sobre **Johannes Brahms** (1833-1897), escreveu Charles Rosen: “o sentido de um passado irrecuperável é omnipresente na música de Brahms, resignadamente ecléctica, ambígua sem ironia. A profundidade deste sentimento de perda conferiu uma intensidade à obra de Brahms que nenhum outro imitador da tradição clássica alguma vez atingiu. Pode-se dizer que fez música a partir da tristeza abertamente expressa por ter nascido demasiado tarde.”

Compositor da fase final do Romantismo, Brahms fez uso de linguagens e estilos seus contemporâneos ao mesmo tempo que bebeu muito em elementos de música de épocas diversas, do Renascimento aos primeiros românticos, passando pelo Barroco e pelos clássicos vienenses. Por isto, aos olhos do seu tempo era considerado um conservador. Foi sobretudo Arnold Schoenberg quem mais contribuiu para chamar a atenção, numa conferência comemorativa do centenário de Brahms — intitulada “Brahms the Progressive” —, para o lado inovador do compositor, injustamente soterrado pelas diferenças de superfície. Hoje sabemos de Brahms essa faceta especial: a da rara fantasia, de um domínio técnico

irrepreensível capaz de gerar transformações motivicas prodigiosas, de uma riqueza harmónica impressionante e de uma propensão indelével para a sabotagem de expectativas métricas, rítmicas e texturais.

Se a 1.<sup>a</sup> Sinfonia nos mostrava um Brahms intimidado com a sombra inevitável de Beethoven, a sua **Sinfonia n.º 3**, escrita aos 50 anos (em 1883), atesta o pleno domínio da sua invenção, embora a referência de Beethoven se mantenha tacitamente pertinente. O esquema tonal da sinfonia é inédito no género: quatro andamentos, sendo que o primeiro e o último estão centrados em Fá, enquanto os interiores estão em Dó (dominante de Fá), conferindo à estrutura externa um elemento de equilíbrio raro que a assemelha à forma sonata, estrutura clássica por excelência.

Os compassos iniciais da Sinfonia ilustram desde logo características inconfundíveis do estilo brahmsiano: saltos melódicos amplos no tema, comutações entre os modos maior e menor e ambiguidade métrica entre compasso ternário ou binário (6/4 ou 3/2). O motivo melódico que surge no início, assente nas notas Fá—Lá bemol—Fá, é uma leve modificação do motivo-lema de Brahms, “livre mas feliz” (*frei aber froh*, cujas iniciais correspondem à representação das notas Fá—Lá—Fá no sistema notacional alemão). Aqui, o Lá aparece bemol, reflexo de passagem súbita do modo maior para o menor durante a frase. Outras derivações do motivo aparecem ao longo da sinfonia, numa alusão surpreendentemente metafórica para um compositor tido como conservador no seu tempo.

O segundo andamento, numa estrutura derivada da forma sonata, com o seu início tranquilo em jeito de coral, protagonizado pelas madeiras, contrasta com a densidade e o peso do anterior. É de salientar o efeito colorido da

orquestração, proporcionado pela entrada e saída de naipes ao longo do andamento. A melodia contrastante e sombria que se lhe segue, caminhando sobre um discreto e rarefeito tapete de cordas, quase poderia ser tomada por um excerto inédito de um jovem Debussy, graças ao ritmo e ao contorno da linha melódica, com traços modais.

O terceiro andamento é provavelmente o mais conhecido da obra. É um scherzo com um carácter surpreendentemente lírico, cujo tema principal foi aproveitado várias vezes em contexto de música popular (em alguns casos, perdendo-se o especial encanto de se ouvir o mesmo motivo em diversas deslocações métricas). Note-se, também, o engenhoso acompanhamento oscilante e entrecortado que Brahms destinou às cordas, solução pouco ortodoxa mas potenciadora de uma vitalidade muito particular. Outras variedades de deslocações rítmicas se seguem, como por exemplo aquando da entrada das madeiras com um tema jocoso, cujo motivo principal é sistematicamente acentuado *antes* do tempo forte.

O jovial último andamento traz um tema com heranças modais que faz referência ao arquétipo novecentista de música cigana, a que Brahms não foi alheio. Depois do abrupto contraste, o segundo tema exhibe outro dos traços identitários da sua escrita: o choque da simultaneidade entre divisão binária e ternária. Num magistral último golpe, Brahms dá um toque cíclico à sinfonia ao fazer reentrar o seu *frei aber froh*, perto do final.

PEDRO ALMEIDA, 2022

## Christian Zacharias

direcção musical e piano

Christian Zacharias destaca-se entre os maestros e pianistas da sua geração como alguém que procura o que está para lá das notas musicais, em interpretações elaboradas, detalhadas e claramente articuladas. Combinando o seu estilo único, íntegro, expressivo e profundo com uma personalidade carismática, é reconhecido não só como um dos grandes pianistas e maestros mundiais mas também como pensador musical. A sua carreira internacional floresceu através de inúmeros concertos aclamados com as principais orquestras do mundo e maestros de renome e de vários prémios e gravações.

Desde 2020, Christian Zacharias é maestro convidado principal da Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, cargo que ocupa igualmente desde 2021/22 na Orquestra Ciudad de Granada. É também maestro associado da Orchestre National d’Auvergne (desde 2021/22) e maestro honorário da Filarmónica George Enescu em Bucareste (desde 2020/21).

A música dos períodos clássico e romântico, particularmente Haydn, Mozart, Beethoven e Schumann, é central no seu trabalho e dá forma aos compromissos que assume com a Orquestra Nacional de Lyon, as Sinfónicas de Gotemburgo e Bilbao, a Orquestra de Câmara de Lausanne e a Filarmónica de Estugarda.

São já raras as suas apresentações em recital, que o levam nesta temporada, uma última vez, a Paris, Madrid, Lyon e à Schubertiade, entre outras cidades e festivais.

Ao longo da sua carreira, estabeleceu laços profundos com a St Paul Chamber Orchestra, as Sinfónicas de Gotemburgo, Bamberg e Boston, a Orquestra de Câmara de Basileia e a Orquestra da Konzerthaus de Berlim. Desenvolve também um interesse especial pela ópera,

tendo dirigido produções de *La Clemenza di Tito*, *As Bodas de Fígaro* (Mozart) e *La Belle Hélène* (Offenbach). Dirigiu *As Alegres Comadres de Windsor* de Otto Nicolai na Ópera Real da Valónia, em Liège, uma produção que conquistou o Prix de l’Europe Francophone 2014, atribuído pela Associação Profissional de Críticos de Teatro, Música e Dança de Paris.

Desde 1990, tem aparecido em vários filmes: *Domenico Scarlatti à Seville*, *Robert Schumann — der Dichter spricht* (INA, Paris), *Zwischen Bühne und Künstlerzimmer* (WDR-Arte) e *De B comme Beethoven à Z comme Zacharias* (RTS, Suíça). Gravou a integral dos concertos para piano de Beethoven (SSR-Arte).

As suas palestras “Porque é que Schubert soa como Schubert?” e “Haydn: Criação a partir do nada” deram ao público percepções impressionantes sobre a música destes compositores.

Entre os muitos prémios que tem conquistado destaca-se o Midem Classical Award 2007 para Artista do Ano. O Governo Francês atribuiu-lhe o título de *Officier dans l’Ordre des Arts et des Lettres* e o seu contributo para a cultura na Roménia foi também premiado, em 2009. Em 2016, foi nomeado membro da Real Academia Sueca de Música. É doutorado honorário da Universidade de Gotemburgo desde 2017.

Como maestro titular da Orquestra de Câmara de Lausanne, realizou gravações que conquistaram a crítica internacional. A sua integral dos concertos para piano de Mozart deu-lhe o Diapason d’Or, o Choc du Monde de la Musique e o ECHO Klassik Award. Destaca-se ainda a gravação da integral das sinfonias de Schumann.

Preside aos júris dos concursos Clara Haskil (desde 2015) e Geza Anda (2018), tendo dirigido neste último o concerto final.



## Yumeka Nakagawa piano

Yumeka Nakagawa nasceu em 2001, em Düsseldorf. Entre 2012 e 2018, frequentou a Robert Schumann Hochschule como aluna de Barbara Szczepanska e estudou com William Fong. É aluna de bacharelato na Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar, com Grigory Gruzman. Ganhou vários prémios em concursos internacionais de piano, tais como o Steinway de Hamburgo, o Hans von Bülow de Meiningen e o Rachmaninov de Frankfurt. Em 2014, ganhou o 2.º prémio no IV Concurso Internacional Franz Liszt em Weimar. Em 2015 recebeu as bolsas “Deutsche Stiftung Musikleben” e “Carl Bechstein Stiftung”. Ganhou o 1.º prémio no V Concurso Internacional Jenö-Takacs (Áustria, 2018) e o 1.º prémio no II Concurso Internacional Robert Schumann (Düsseldorf, 2019). Em 2021, conquistou o Prix Clara Haskil, o Prémio do Público e o Children’s Corner Award no Concurso Internacional de Piano Clara Haskil.

Na sequência da sua vitória no Concurso Jovens Músicos da República Federal Alemã, em 2014, e do apoio da “Carl Bechstein Stiftung”, foi convidada para actuar em numerosas salas de concertos de toda a Alemanha. Desde 2019, apresentou-se no Wigmore Hall em Londres, na Tonhalle em Düsseldorf e na Sala Rachmaninoff do Teatro Mariinski.

Como solista, tocou concertos de Mozart, Haydn, Beethoven e Mendelssohn com a Sinfonietta de Colónia sob a direcção de Cornelius Frowein.

## Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

**Stefan Blunier** maestro titular

**Christian Zacharias** maestro convidado principal

**Leopold Hager** maestro emérito

A Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música tem sido dirigida por reputados maestros, de entre os quais se destacam Stefan Blunier, Baldur Brönnimann, Olari Elts, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Elihu Inbal, Michail Jurowski, Christoph König, Reinbert de Leeuw, Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Emilio Pomarico, Peter Rundel, Michael Sanderling, Vassily Sinaisky, Tugan Sokhiev, John Storgårds, Jörg Widmann, Ryan Wigglesworth, Antoni Wit, Christian Zacharias, Lothar Zagrosek, Nuno Coelho, Pedro Neves, Joana Carneiro, Abel Pereira, Tito Ceccherini e Clemens Schuldt.

Diversos compositores trabalharam também com a orquestra, no âmbito das suas residências artísticas na Casa da Música, destacando-se os nomes de Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Unsuk Chin, Peter Eötvös, Helmut Lachenmann, Georges Aperghis, Heinz Holliger, Harrison Birtwistle, Georg Friedrich Haas, Jörg Widmann e Philippe Manoury, a que se junta em 2022 a compositora Rebecca Saunders.

A Orquestra tem pisado os palcos das mais prestigiadas salas de concerto de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Valladolid, Madrid, Santiago de Compostela e Brasil, e em 2021 actuou pela primeira vez na emblemática Philharmonie de Colónia. Em 2022, apresenta novas encomendas da Casa da Música aos compositores Rebecca Saunders, Philippe Manoury, António Pinho Vargas e Solange Azevedo. Nesta temporada, destaca-se ainda

a interpretação das óperas *Senza sangue* de Peter Eötvös e *O Castelo do Barba Azul* de Béla Bartók, numa sessão única com direcção do próprio Eötvös, e grandes obras corais-sinfónicas como o *Requiem* de Verdi e a *Grande Missa em Dó menor* de Mozart, ao lado do Coro Casa da Música.

As temporadas recentes da Orquestra foram marcadas pela interpretação das integrais das sinfonias de Mahler, Prokofieff, Brahms e Bruckner; dos concertos para piano e orquestra de Beethoven e Rachmaninoff; e dos concertos para violino e orquestra de Mozart. Em 2011, o álbum “Follow the Songlines” ganhou a categoria de Jazz dos prémios Victoires de la musique, em França. Em 2013 foram editados os concertos para piano de Lopes-Graça, pela Naxos, e o disco com obras de Pascal Dusapin foi Escolha dos Críticos na revista Gramophone. Nos últimos anos surgiram os discos monográficos de Luca Francesconi (2014), Unsuk Chin (2015), Georges Aperghis (2017), Harrison Birtwistle (2020), Peter Eötvös e Magnus Lindberg (2021), além de gravações de dezenas de obras de compositores portugueses.

A origem da Orquestra remonta a 1947, ano em que foi constituída a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, que desde então passou por diversas designações. Após a extinção das Orquestras da Radiodifusão Portuguesa foi fundada a Régie Cooperativa Sinfonia (1989-1992), sendo posteriormente criada a Orquestra Clássica do Porto e, mais tarde, a Orquestra Nacional do Porto (1997), alcançando a formação sinfónica com um quadro de 94 instrumentistas em 2000. A Orquestra foi integrada na Fundação Casa da Música em 2006, vindo a adoptar a actual designação em 2010.

**Violino I**

Evgeny Makhtin  
André Gaio Pereira\*  
Radu Ungureanu  
José Despujols  
Maria Kagan  
Tünde Hadadi  
Roumiana Badeva  
Andras Burai  
Alan Guimarães  
Evandra Gonçalves  
Emília Vanguelova  
Vadim Feldblioum  
Iarina Khmelik  
Raquel Santos\*

**Violino II**

Nancy Frederick  
Tatiana Afanasieva  
Pedro Rocha  
Karolina Andrzejczak  
Lilit Davtyan  
José Paulo Jesus  
Catarina Martins  
Paul Almond  
Domingos Lopes  
Nikola Vasiljev  
Diogo Coelho\*  
Pedro Carvalho\*

**Viola**

Mateusz Stasto  
Biliana Chamlieva  
Rute Azevedo  
Luís Norberto Silva  
Francisco Moreira  
Theo Ellegiers  
Emília Alves  
Anna Gonera  
Hazel Veitch  
Teresa Fleming\*

**Violoncelo**

Vicente Chuaqui  
Feodor Kolpachnikov  
Bruno Cardoso  
Sharon Kinder  
Irene Alvar  
Michal Kiska  
João Cunha  
Aaron Choi

**Contrabaixo**

Florian Pertzborn  
Joel Azevedo  
Tiago Pinto Ribeiro  
Nadia Choi  
Altino Carvalho  
Slawomir Marzec

**Flauta**

Ana Maria Ribeiro  
Alexander Auer

**Oboé**

Aldo Salvetti  
Sofia Brito\*  
Tamás Bartók  
Roberto Henriques

**Clarinete**

Luís Silva  
João Moreira

**Fagote**

Gavin Hill  
Maria Castro\*  
Vasily Suprunov

**Trompa**

Nuno Vaz  
Eddy Tauber  
Hugo Carneiro  
José Bernardo Silva  
Bohdan Sebestik

**Trompete**

Ivan Crespo  
Rui Brito

**Trombone**

Severo Martinez  
Diogo Andrade\*  
Diogo Taveira Silva\*

**Tímpanos**

Bruno Costa

**Órgão**

Luís Duarte\*

\*instrumentistas convidados

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

